



Strindbergs Gengangere

Bunch, Mads

Published in:
Nordica

Publication date:
2002

Document version
Tidlig version også kaldet pre-print

Citation for published version (APA):
Bunch, M. (2002). Strindbergs Gengangere. *Nordica*, 19, 115-156.

NORDICA

Tidsskrift for nordisk
ksthistorie og æstetik

Den nye årgangs indhold stemmer med NORDICA's undertitel *Tidsskrift for nordisk ksthistorie og æstetik*. Den indledes med en historisk-etisk artikel om tekstanalyse og sprogvidenskab med udgangspunkt i et digt af Hans-Jørgen Nielsen. Det nordiske litteraturhistoriske er dækket ind med en redegørelse for det finske nationaltepos *Levala* i 200-året for Elias Lönnrot; endvidere med en undersøgelse af Grundtvig-oversættelser til grønlandsk samt en undersøgelse af Grundtvigs forhold til Ibsens »Gengangere«. Endvidere artikler af Jakob Knudsen som mulig kandidat til Nobelprisen, om Tom Stensens »Hærværk« set i lyset af James Joyce's »Ulysses« og om Per Seebergs roman »Ved havet«.

En optakt til bindet sættes der perspektiv på danskfaget gennem en af nye betænkninger fra de ministerielle udvalg, og der rundes af med en fyldig anmeldelse.

NORDICA

Bind 19 2002

NORDICA

STRINDBERGS »GENGANGERE«

Af Mads Jensen Bunch

1. Indledning

Den 6. februar 1887 under sit arbejde med dramaet *Fadren* skriver Strindberg et brev til Albert Bonnier fra Issigatsbühel i Schweiz:

»Nu är jag besatt af quinnofrågan och släpper den ej, emedan jag måsta forska och experimentera ut den i botten innan jag kan släppa den. Derför har jag nu första akten af 1:a delen av trilogien *Fadren* färdig, till hvilken Marodörer är del II (.) jag låter ej nertysta mig i en fråga af så stor och genomgripande vikt som denna hvilken fuskats och skojsats bort af sådana f.d. män som Ibsen och Björnson« (*Strindbergs breve* VI:155, min fremhævnning)

I et brev til Edvard Brandes den 6. april 1887 godt halvanden måned efter færdiggørelsen af *Fadren* (15/2 1887) uddyber Strindberg, hvad han mener.

»Hur skulle det gåt med Dockhemmet om Helmer fått lite rättvisa? Hur med *Gengangere* om Herr Alving fått lefva och säga publiken att frun ljug på honom? Nej beskyll dem bara; svärta dem; skäll ner dem så de inte ha en ren fläck – det är dramatisk« (*Strindbergs breve* VI:187, min fremhævnning).

Udgangspunktet for denne undersøgelse er at se Strindbergs drama *Fadren* (1887) som en polemik mod Ibsen og hans drama *Gengangere* (1881). På baggrund af Strindbergs fortolkning af fru Alving og hendes forhold til sin mand, Kaptajn/Kammerherre Alving, indarbejder Strindberg en polemik i sit drama *Fadren*, der sætter sig spor i hans komposition, temavalg og udarbejdelsen af gestalterne Ryttemästarn og Laura.

Jeg vil indlede med en analyse af *Gengangere* med speciel fokus på genganger-motivet og på Fru Alvings rolle i ægteskabet. Herefter vil jeg diskutere Georg Brandes' henholdsvis Strindbergs opfattelse af denne skikkelse, førend jeg foretager en direkte sammenligning

med *Fadren*. Efterfølgende vil jeg diskutere andre litterære forlæg og inspirationskilder mht. *Fadren* og til slut se på de to dramaers tilknytning til naturalismen.

2. *Gengangere* – Min analyse

Jeg vil starte med at tage et forbehold: Ibsens drama er uhørt omfattende, og en udtømmende fortolkning vil derfor føre mig ud over de rammer, jeg i ovenstående har udstukket for denne undersøgelse. Fokus bliver gengangertemaets optræden i kompositionen som afsæt for en analyse af Ibsens kritik af det borgerlige samfund og forholdet mellem Kammerherre Alving, Fru Alving og sønnen Osvald. Dette udgør grundlaget for den efterfølgende sammenligning med Strindbergs *Fadren*.

Analysens udgangspunkt er, at dramaet fungerer på to planer og indeholder to forskellige intentioner: 1) Det vil levere en generel kritik af det borgerligt-kristne samfund og 2) At Ibsen i dramaet vil undersøge motiverne bag menneskers handling på et mere alment plan ud fra en moralsk mistænksomhed overfor menneskers tilsyneladende ideale intentioner. Det første punkt kommer til udtryk i den måde, hvorpå stykkets centrale gengangertema gennemsyres kompositionen. Genganger-metaphoren har Ibsen brugt med henblik på at vise, at det borgerligt-kristne samfund (der undertrykker den individuelle kærlighed og seksualitet) producerer traumatiserede mennesker (*gengangere*). Det andet punkt kommer til udtryk i Ibsens afsløring af personernes skjulte motiver bag de ideale intentioner som værende et alment menneskeligt træk der ikke er samfundsbestemt. De to intentioner findes begge indlejret i Ibsens konstruktion og analyse af skikkelsen fru Alving og hendes ægteskab, hvilket bevirker, at hun optræder som en dobbelttydig skikkelse.

2.1. Gengangermotivet – Samfundskritik

Kritikken af det borgerligt-kristne samfund findes i titlen på dramaet – i Genganger-metaphoren. I forhold til kompositionen optræder temaet afsat som tre møder, der gentager sig med mange års mellemrum.

2.1.1. Gengangermotivet og kompositionen

Fru Alving og Manders

1. møde: Fru Alvings og Manders' møde, hvor fru Alving erklærer Manders sin kærlighed, men vises tilbage af ham, selvom han elsker hende.

2. møde: Fru Alvings og Pastor Manders' møde i nutidshandlingen ca. 28 år efter.

»Fru Alving (*undertrykker et smil*). Er De virkelig ikke at formå at overnatte hos mig dennegang heller? (...)»

Pastor Manders. Nej, nej, fru; ellers så mange tak, jeg blir dernede som jeg plejer. Det er så bekvemt, når jeg skal ombord igen.

Fru Alving. Nå, De skal ha' Deres vilje. Men jeg synes da rigtignok ellers, at vi to gamle mennesker – Pastor Manders. Å Gud bevares, hvor De spørger. Ja, De er naturligvis overstadig glad i dag.« (*Gengangere* : 219)

Selvom Pastor Manders misforstår karakteren af fru Alvings tilbud, er mønstret det samme. Fru Alving tilbyder også denne gang Manders, om ikke kærlighed af seksuel karakter, så intimitet, som havde de været et par aldrende ægtefæller. Og Manders afslår – ligesom for tyve år siden. Manders' replik: » Å Gud bevares, hvor de spørger« har i denne her forbindelse en subtil dobbeltmæning i forhold til gengangermotivet.

Kammerherre Alving og Johanne samt Osvald og Regine

1. møde:

Kammerherre Alvings overgreb på tjenestepigen Johanne på Rosenvold ca. 10 år efter ægteskabets indgåelse med fru Alving.

2. møde:

Oswalds villen i lag med Regine på Rosenvold i nutidshandlingen ca. 19 år efter episoden med faderen og Johanne.

Fru Alving og Hr. Alving i drikkelag på loftsværelset samt fru Alvings samtale med Osvald medens han drikker champagne

1. møde:

Fru Alvings gøren sig til drikkebroder med Kammerherren og interneringen af ham på loftet, uden han kunne kny (forholdet til Johanne skulle jo helst ikke for dagen).

2. møde:

Fru Alvings samtale med Osvald og hendes bestillen rigeligt med champagne til sin nedbrudte søn.

2.1.2 Gengangermotivet: Personplan

Gengangermotivet kommer endvidere til udtryk på et mere personligt plan i forhold til de enkelte personers skæbne i relation deres sociale arv. De tre af dramaets personer (Regine, Osvald og Fru Alving), der ønsker at frigøre sig fra deres sociale miljø og dets konventioner, formår ikke at frigøre sig fra deres fortids skygge og bryde den sociale arv.

1. Regine: Ønsker at bryde med sin klasse og stige op i det sociale hierarki ved at ledsage Osvald (der jo er søn af en kammerherre) til Paris. Rejsen til Paris og forholdet til Osvald bliver dog ikke til noget, og hun ender med at forblive i sin sociale klasse og endda falde endnu længere ned som glædespige i Snedker Engstrand hævneknejspe. **2. Osvald:** Bryder med sit embedsstands-miljø og bliver kunstmaler i Paris. Bryder med de traditionelle dyder om pligt og ægteskabets hellighed for at realisere dels sin arbejdsglæde ved at male billeder og dels sin livsglæde i et frit liv med fornøjelser og erotik udenfor det formelle ægteskab. Han ender med at blive indhentet af fortiden gennem kønssygdommen, som han formentlig har arvet fra sin far (hvilket dog ikke er helt entydigt i stykket), og også han falder endnu længere ned: i delirium, sindssyge og død. **3. Fru Alving:** Forsøger at bryde med de fremherskende idealer i sit miljø – de borgerligt-kristne – ved at slutte sig til de samfundskritiske holdninger, hun har mødt og tilegnet sig gennem læsningen af den nye radikale litteratur. Men de gamle borgerligt-kristne værdier og

handlemåder overtrumfer vedvarende hendes nye tilegnede meninger, og hun formår ikke at handle ud fra de nye idealer, hvor meget hun end gerne vil. Hun fornemmer selv, at der er noget galt – at der er noget gengangeragtigt i hende selv:

»Fru Alving. Gengangertigt. Da jeg hørte Regine og Osvald derinde, var det som jeg så gengangere for mig. Men jeg tror næsten, vi er gengangere allesammen, pastor Manders. Det er ikke bare det, vi har arvet fra far og mor, som går igen i os. Det er alleslags gamle afdøde meninger og alskens gammel afdød tro og sligt noget. Det er ikke levende i os; men det sidder i alligevel og vi kan ikke bli'det kvit. Bare jeg tar en avis og læser i, er det ligesom jeg så gengangere snyge sig mellem linjerne. Der må leve gengangere hele landet udover. Der må være så tykt af dem som sand, synes jeg. Og så er vi så gudsjammerlig lysrædde allesammen.« (Gengangere: 248).

»Fru Alving (slår om). Ja, ja, ja, – lad os nu ikke tale mere om gamle dage. Nu sidder De til op over ørene i kommissioner og bestyrelser; og jeg går her og kæmper med gengangere både indvendig og udvendig.« (Gengangere: 249).

I nedenstående replikskifte med Osvald kan vi se, at fru Alving hele tiden får rykket sit syn på sig selv gennem den vedvarende konfrontation mellem hendes nye idealer – de radikale holdninger – og så de overleverede tankegange og mønstre hun bliver ved med at handle efter.

»Fru Alving. Din stakkers far fandt aldrig noget afløb for den overmægtige livsglæde, som var i ham. Jeg bragte heller ikke søndagsvej i hans hjem. Osvald. Ikke du heller?

Fru Alving. De havde lært mig noget om pligter og sligt noget, som jeg har gåt og troet på længe. Alting så munded det ud i pligterne, – i min pligter, og i hans pligter og – Jeg er ræd, jeg, at jeg har gjort hjemmet uudholdeligt for din stakkers far, Osvald.« (Gengangere: 278)

Fru Alving bliver klogere på sig selv i løbet af stykket og er den eneste af personerne, der virkelig rykker sig afgørende bevidstheds-mæssigt. Tragedien er, at hun trods sin nye bevidsthed ikke formår at ændre afgørende på sine handlemåder, der følger det gamle ned-

arvede mønster. I replikskiftet med Osvald helt henne i slutningen af dramaet sætter hendes nedarvede traditionelt borgerligt-kristne idealholdning til familien (kærlighed gennem familiebandet – en søn eller datter skal ære og elske sine forældre) sig atter igennem – som et ekko af Manders' ideale holdning. Endnu en gang må hun med rædsel erkende gengangeren i hende selv.

»Osvald. Naturligvis kan jeg føle deltagelse for h a m, som for enhver anden, som for enhver anden, men – Fru Alving. Ikke anderledes! For din egen far!

Osvald (*utilmodig*). Ja, far – far. Jeg har jo aldrig kendt noget til far. Jeg husker ikke andet om ham, end at han engang fik mig til at kaste op.

Fru Alving. Dette er forfærdeligt, at tænke sig! Skulde ikke et barn føle kærlighed for sin far alligevel!

Osvald. Når et barn ikke har noget at takke sin far for? Aldrig har kendt ham? Holder du virkelig fast ved den gamle overtro, du, som er så oplyst forresten?

Fru Alving. Og det skulde bare være overtro –!

Osvald. Ja, det kan du vel indse, mor. Det er en af disse meninger, som er sat i omløb i verden også –

Fru Alving (*rystet*). Gengangere!

Osvald (*går henover gulvet*). Ja, du kan gerne kalde dem gengangere.« (*Gengangere*: 281).

Men selvom hun kommer nogenlunde til klarhed med sin handlen i ægteskabet, så ender hendes bevidsthed ikke med at nå en dybde, som er lig med stykkets. For hun gentager nemlig det forkvaklede forhold, hun havde til sin mand, i forholdet til Osvald, uden at hun selv ser det.

»Fru Alving. Og så måtte sligt et livsglædens barn – for han var som et barn, dengang...« (om kammerherre Alving, *Gengangere*: 278)

og

»Fru Alving. Men nu skal du få hvile ud. Hjemme hos din egen mor, du min velsignede gut. Alt, hvad du peger på, skal du få, som dengang du var et lidet barn« (*Gengangere*: 286, stykkets næstsidside)

Osvald ender til slut, ligesom faderen, som et kæmpepestort, delirøst

og hjælpeløst barn, der tilmed beder sin moder om at give sig – intet mindre end – solen!

Børnene – Osvald og Regine – ender altså i sidste ende med at gentage deres forældres skæbne, selvom de har gjort alt, hvad de kunne for at bryde den sociale arv. Osvald ved at ende i den samme situation som faderen (alkoholiseret og delirøs sammen med fru Alving på Rosenvold), og Regine ved at forlade Rosenvold med den samme person – Snedker Engstrand – som hendes moder for ca. 19 år siden. Ved dramaets afslutning fremstår deres situation og skæbne faktisk endnu mere tragisk end deres forældres. Fru Alving er blevet klogere, men det er dels en indsigt, der kommer for sent, og dels en indsigt hun alligevel ikke formår at handle efter på afgørende vis.

2.2. Gengangere: Amputeret seksualitet og samfundskritik

For alle personerne i dramaet gælder det, at seksualiteten ikke er knyttet til et frit og individuelt partnervalg, men har antaget deformerede eller sublimerede former, fordi den har været underlagt det borgerlige samfunds konvention. Den optræder som forkvaklet moderfølelse (fru Alving), som årsag til sygdom og sammenbrud (Osvald), som middel til social opstigen (Regine), som et objekt til genstand for køb og salg (Engstrand) eller i total undertrykt form (Manders).

Fru Alvings seksualitet, der ikke kunne realiseres på ordentlig vis overfor den mand hun virkelig elskede (Pastor Manders), er efterfølgende blevet undertrykt i det kærlighedsløse forhold til Hr. Alving i en sådan grad, at den er endt i sublimeret form som en forkvaklet moderfølelse af seksuel regressiv karakter i form af hendes villen vende tilbage til det tidlige moder-barn forhold med Osvald. Pastor Manders afslår fru Alvings kærlighedstilbud af hensyn til sit embede og anseelse. Den seksuelle afholdenhed har gjort ham til et tomt karrieremenneske. Hans uforløste seksualitet er dog langt fra død, men arbejder hele tiden bag om ryggen på ham (han husker tydeligt at Regine var påfaldende udviklet i le-
gemsmæssig henseende ved konfirmationen. Han misforstår fru

Alvings tilbud om at overnatte på Rosenvold), men han realiserer den ikke og runder rundt som en tom luftånd, der på effektiv vis har formået at undertrykke sin krop – al energien er endt i hans hoved. Osvalds krop har berøvet ham arbejdsevnen, livsglæden og et sundt seksualliv som følge af den (formentlig nedarvede) køns sygdom. Den syge krop overtrumfer hans hoved – hans vilje til at skabe kunst og realisere den frie kærlighed og livsglæden – og vil med al sandsynlighed føre ham i døden. Regines skæbne føres ikke igennem i stykket, men alt tegner til at hun ender som prostitueret i snedker Engstrands knejpe »Kammerherre Alvings hjem«. Hendes seksualitet deformeres og bliver kold og kærlighedsløs. Det eneste barn, snedker Engstrand har, er ikke hans eget. Ligesom sin fysiske deformation, som følge af en brutal udsmidning fra et værtshus, har også Engstrands liv været forkrøblet – i et kærlighedsløst arrangeret samliv med en kvinde han har taget for pengenes skyld, og et barn der ikke var hans eget – og det mønster gentager han i forhold til Regine. Seksualitet og erotik er et spørgsmål om køb og salg og ikke om kærlighed. Han står som en deformationer jordisk repræsentant for menneskets laveste egenskaber – viljen til penge og ejendom uanset midler og omkostninger – og ligner i sin manipulerende og dæmoniske optræden ikke så lidt djævelen der regerer og behersker underverdenen. Manders står her som modpolen. Med forsagelsen af sine kropslige behov og hengivelsen til en kristen-ideal tankegang er han repræsentant for disse åndelige idealers deformation af mennesker. Som to tvillinger optræder de, spaltet i et henholdsvis lavt og jordbundet forhold til seksualiteten som et spørgsmål om køb og salg (Engstrand) og i en høj og luftig udgave som et spørgsmål om total fornægtelse og undertrykkelse (Manders). De demonstrerer hver især det borgerlige samfunds splittethed i forhold til ånd og krop og de konsekvenser denne splittethed har i forhold til udfoldelse af seksualitet og kærlighed.

Og her er samfundskritikken: Kritikken af hele det borgerlige samfunds basale splittethed som kommer til udtryk i en spaltning mellem åndelige og luftige idealer om ægteskabets hellighed, kyskhed, pligt og menneskets (naturgivne) trang til frihed, seksuel udfoldelse og personlig kærlighed – en kløft mellem de sociale konventioners krav og individernes tilbøjeligheder og behov. Spalt-

ningen producerer altså i følge Ibsen traumatiserede mennesker, der kommer til at gentage deres forældres (forvredne og usunde) skæbner og aldrig vil komme til at realisere idealerne om personlig lykke og velfærd under de vilkår som det givne borgerlige samfund tilbyder.

2.3. Moralsk mistænksomhed og afsøring af menneskets iboende egoisme

Et uddrag af Ibsens forsvar mod de voldsomme anmeldelser, der lægger op til at stykket skal på teatrenes sorte liste (hvad det da også kom), skal her citeres fra det brev, han sendte til Schandorph 5/1 1882, og som senere bragtes i *Morgenbladet* 14/1 1882:

»Man søger at gøre mig ansvarlig for de meninger, som enkelte af dramaets personer udtaler. Og dog findes der i hele bogen ikke en eneste mening, ikke en eneste ytring, som står for forfatterens regning. Det vogted jeg mig vel for. Den metode, den art af teknik, som ligger til grund for bogens form, forbød ganske af sig selv, at forfatteren kom tilsynne i replikkerne (..) I intet af mine skuespil er forfatteren så udenforstående, som i dette sidste« (*Ibsens breve* II: 102).

I *Gengangere* går Ibsen et skridt videre i forhold til sine naturalistiske dramaer, der begynder med *Samfundets støtter* (1877), og videreudvikler sin analyse af den samfundsskabte psykologi til et mere internt personligt plan: som forholdet mellem bevidst og ubevidst i hvert enkelt menneske. Ibsens intention er at undersøge og afsløre menneskers bevidste og ubevidste manipulering med hinanden for egen vindings skyld, at der som hovedregel er en uoverensstemmelse mellem det folk siger, og det de gør – bevidst eller ubevidst for dem selv. Jeg anser Ibsens udtalelse om fraværet af forfatterholdning i de enkelte replikker og personer som rigtig. Samfundskritikken er der stadig, men er nu flyttet over i kompositionen og temaet (gengangertemaet) i stedet for at være knyttet til enkeltpersoners radikale, ideale handlen i opposition til det bestående samfund (det man tidligere kunne betegne som Ibsens helte, fx Lona Hessel i *Samfundets Støtter*). Ibsens fokus tager nemlig et vendepunkt med *Gengangere*, hvor hans samfundskritik er vigende til fordel for en mere tilbagetrukket og kølig analyse og afsøring

af uoverensstemmelsen mellem tale og handling, tilsyneladende intention og skjult årsag hos hver enkel person.

»De dobbeltmotiverte utsagn er til stede allerede fra forfatterskabets begyndelse, men det er først fra og med *Gengangere* at denne måten å anskue på blir en *bevist replikteknik*, som hurtig antar komposisjonsdannende former, som redskap for Ibsens erkjennelsesvilje og *avsløringslidenskap*« (Haugen 1982: 83).

Dette gælder altså alle gestalter fremover i Ibsens dramaer, fordi det er et alment menneskeligt træk han har opdaget og sat sig for at undersøge og skildre. Ingen socialklasse, mennesketype, kvinde eller mand går ram forbi Ibsens analyser i *Gengangere*, det være sig lige fra præsten Manders til kunstneren Osvald, hvor Ibsen førhen lod sine idealister unddrage sig analyse og holdt sig til at afsløre de personer han ønskede at kritisere. Nedenfor vil jeg give nogle udvalgte eksempler (blandt mange) på uoverensstemmelsen mellem personernes officielle eller tilsyneladende intention og deres egen skjulte og private intention.

Osvald: Osvalds officielle intention med at komme hjem til Rosen-vold er fejre indvielsen af asyllet og ære sin faders minde. Osvalds skjulte intention er at få Regine til at give ham en håndsækning (enten i Paris eller hjemme på Rosenvold), fordi han ved, at hun er depraveret nok til at gøre det. **Regine:** Regines officielle intention er en ansættelse i asyllet, hvor hun som en anden barmhjertig samaritan skal hjælpe trængte i deres nød. Regines skjulte intention, der bygger på hendes viden om at Osvald kommer hjem til asyllets indvielse, er at stikke af til Paris som Osvalds ledsager og dermed stige i det sociale hierarki i stedet for at passe og pleje de syge på asyllet. **Snedker Engstrand:** Engstrands officielle intention er at lave et velanset bevarningststed for højerestående søfolk (officerer o.lign.) og samtidig få sin »datter« med som pæn udsækningsdame, med henvisning til den kristent-ideale forestilling om at en datter skal ære sin fader og følge hans råd. Engstrands skjulte intention er at stable en havnekejpe/bordel på benene, og intentionen med at få Regine med er, at hun, med sine veludviklede former, skal være blikfang og fungere som reklame for stedet i salgsejemed. **Pastor Manders:**

Manders officielle intention med at involvere sig i asyllet, selvom han jo allerede sidder i bestyrelsesarbejde til halsen, er at han gerne vil støtte en god sag, fordi han er et godt menneske med moralen på det rette sted. Manders skjulte intention er, at hans involvering i asylsagen vil højne hans anseelse og moralske uangribelighed i de bedre kredse og give ham muligheden for at kravle endnu længere op ad den sociale og embedsmæssige karrierestige. **Fru Alving:** Fru Alvings officielle intention med asyllet er at hjælpe mennesker i nød og ære kammerherrens minde. Hendes skjulte intention er én gang for alle at cementere offentlighedens og Osvalds ideale syn på kammerherren og hendes ægteskab med ham for at dække effektivt over katastrofen.

De radikale idealer, som fru Alving udtrykker opbakning til, er et bedrag fordi hun med sin handling gør det stik modsatte og i stedet handler ud fra sine grundmurede borgerligt-kristne idealer. Stykket påpeger altså, at personer der udtrykker og sympatiserer med de nye radikale holdninger også kan være (ubevidste) løgnere og i virkeligheden ofte er styret af helt andre mere jordbundne og egoistiske motiver som fx vilje til magt, erotiske erobringer, kærlighed, social status og i dette tilfælde: fru Alvings trang til at udleve sin moderrolle – at realisere det forhold til Osvald hun aldrig fik.

»Ibsen har aksjer i de opprørske hovedpersoner, men det betyr ikke at de dermed er hevet over den moralske mistenksomhet som ellers gjennomsyrer stykkene. I *Gengangere* blir fru Alving skånselsløst avslørt som hjemmets onde ånd, samtidig som hennes sannhetsvilje viser seg at være styrt av hennes aktuelle private interesser« (Haugen 1982: 81).

2.4. Fru Alving

Fru Alvings handlemåde i ægteskabet kan i første omgang analyseres ud fra hendes sociale og psykologiske baggrund: En pige opdraget med de borgerlige kristne moralbegreber, der kommer ind i et ægteskab uden kærlighed, fordi dette ægteskabs forudsætning er af økonomisk karakter – at hr. Alving er et godt parti – og ikke af følelsesmæssig karakter. Her oplever hun til sin rædsel det stik modsatte af, hvad hun ellers har lært om borgerlig moral, pligt og mådehold. Hun ser sin mand gøre alt det, hun med sin borger-

ligt-kristne opdragelse har fået at vide hjemmefra er syndigt og uacceptabelt (drikke, svire, elske). Hendes omverdensbillede står i fare for at styrte i grus, og hun flygter skrækslagent i armene på Manders, der jo netop personificerer alt det, hun er opdraget til at synes er rigtigt, men han afviser hende og sender hende tilbage i ægteskabet. Kammerherrens utroskab med tjenestepigen Johanne 8-9 år efter fører til at hun på desperat vis tager magten i hjemmet. Hvis der ingen kærlighed er at bygge noget op omkring – så kan hun i hvert fald forsvar sine i forvejen grundmurede idealer og på den vis forsøge at bevare sin integritet – i forhold til sig selv og i forhold til omverdenen, der således intet får at vide om det mislykkede ægteskab. Fru Alving har, efter Kammerherrens død og Osvalds eksil, gennem en årrække fulgt med i samtidens radikale litteratur, hvilket ser ud til at have præget hendes holdning til de etablerede samfundsnormer, som hun dramaet igennem sætter spørgsmålstegn ved overfor Manders – repræsentanten for det kristent-borgerlige samfund. Hun fremtræder på dette plan umiddelbart som en oprørsk ånd i pagt med de brandesianske radikale anskuelser – en idealist der endelig, efter næsten 30 års lidelser, er vågnet op til dåd, men:

»Bag den indignerte facade toner et andet billede frem av fru Alving som hjemmets onde ånd. Hun viser seg å være en særdeles handlekraftig kvinne som i det skjulte utøvet makt ved å lage arrangementer med sine medmennesker. Johanne ble solgt til Engstrand for tre hundrede spesiedaler; den syvårige Osvald sendt hjemmefra, mens ektemannen nærmest ble internert oppe på kammeret. Herregården ble drevet opp til et mønsterbruk og et ideal for omverdenen. Ingen oppdaget den kalkede grav« (Haugen 1977 : 98-99).

Det viser sig ved nærmere analyse af dramaet, at Fru Alving i sit ægteskab i praksis har gjort det stik modsatte af, hvad de nye radikale teorier siger, og som hun overfor Manders giver udtryk for at sympatisere med. Dette mønster gentager sig i samtalerne med Manders, hvor hun ender med at bøje af hver gang, hun for alvor skal vise, at hun står bag sine radikale tanker. Hun bøjer af overfor Manders' påstand om, at man ikke behøver stå til regnskab for det, der foregår indenfor husets fire vægge (de radikale

bøger siger noget andet). Hun bøjer af i spørgsmålet om, hvorvidt asyllet skal forsikres eller ej og går ind på at lade være, fordi det i følge Manders ser pænere ud i offentligheden (de radikale bøger fordømmer en sådan tankegang og kræver sandhed). Fru Alvings motiv med asyllet er at bevare faderens minde pletfrit overfor Osvald, da hun i sine breve til ham gennem mange år har idylliseret ægteskab og faderen – igen i modstrid med de radikale bøgers krav om sandhed og oprigtighed. Hendes faktiske handlen er betinget af mere egoistiske motiver der hele tiden bag om ryggen på hende overtrumfer de nyligt tilegnede radikale holdninger. At hun bakker op omkring Osvalds synspunkter på livsglæde, fri kærlighed og kritik af den borgerlige dobbeltmoral beror ikke på, at hun inderst inde i hjertet er enig med ham. Nok sympatiserer hun med dem, men hendes bagvedliggende motiv er at gøre alt for, at Osvald bliver på Rosenvold, så hun endelig kan blive den moder for ham, hun aldrig nåede at være, da hun jo sendte ham væk i en alder af bare syv år. Problemet er at Osvald ikke længere er en lille dreng, men en mand i 26-27 års alderen. Fru Alvings modfølelse og trang til at ville være noget for andre har antaget en forvredet form.

Som jeg før har været inde på, når fru Alving i temmelig høj grad til bevissthed om dette forhold og erkender, at også hun er genganger. Ibsen synes at sympatisere med hendes oprørstrang og den erkendelse hun gradvis tilegner sig gennem stykket. Men han står ikke fuldt ud bag hende, for også hun afsløres, som jeg netop har været inde på. Fru Alving ender således, på en lidt uklar måde, både som offer og som skurk. Offer fordi hun ubevidst handlede ud fra den gængse borgerligt kristne moral, der jo var hendes udgangspunkt, og følte hun ikke kunne gøre andet, hvis hun skulle bevare respekten i offentlighedens øjne og samtidig bevare sin integritet. Skurk fordi hun fortsætter bedragene, selvom hun er nået langt i sin erkendelse, og sidst men ikke mindst, fordi hun ved at gifte sig uden kærlighed havde et stort ansvar for den ægteskabelige fiasko.

2.5. Kammerherre Alving

Det lumske ved denne gestalt, der som bekendt ikke optræder direkte i dramaet, er at der bag den tilsyneladende rå, uansvarlige, men dog hjertevindende mandstype gemmer sig et helt andet billede, som

fru Alving i slutningen af stykket delvis kommer til bevidsthed om. Kammerherrens historie kunne beskrives som en tragedie, der ser nogenlunde således ud:

Kammerherren er en udadfarende ung løjtnant, der kan lide at synge, danse og drikke – en handlingens og livsglædens mand. Han forelsker sig voldsomt i en pige, Helene Alving, der kommer fra et traditionelt borgerligt miljø, og hun modtager hans frieri og gifter sig med ham. Hvad han ikke har regnet med er, at Helene Alving, efter råd fra moder og tanter, har giftet sig med ham, fordi han var et økonomisk godt parti, og ikke fordi hun på et personligt plan gengældte hans kærlighed. Fraværet af kærlighed til Kaptajn Alving og arven fra hendes borgerlige opdragelse bevirker, at hun kommer til at se med foragt og lede på Kaptajn Alvings bramfrihed, festglæde og ikke mindst hans seksuelle tilnærmelser – hun opfatter ham, som var han djævelen selv og flygter i armene på Pastor Manders, der inkarnerer alt, hvad hun er opdraget til at synes om, og som hun tilsyneladende elsker. Kaptajn Alving er stadigvæk forelsket og trygler og beder hende om at komme tilbage (jvf. *Gengangere*: 233). Hun ender med at komme tilbage til ham, men kun fordi Manders afslår hendes kærlighedstilbud. Kaptajnen bliver kort efter udnævnt til kammerherre og flytter bort. Hans arbejdsområde omlægges til administrativt kontorarbejde i stedet for det feltarbejde med reglementet, han var vant til og formentlig elskede. Denne udvikling er fatal. Kaptajn Alving ender altså langt ude på landet, isoleret i en »halvstor by« (*Gengangere*: 278), uden venner, med et arbejde han hader, og en kone der foragter ham. Det afgørende knæk kommer efter hans utroskab med Johanne, hvor fru Alving tager magten i huset, holder ham væk fra selskaber og internerer ham på kammeret, hvor hun pacificerer ham med alkohol. Efter ti års plagelser ender dette med at tage livet af hr. Alving. At der først kommer et barn ud af ægteskabet ca. tre år efter dets indgåelse kunne tyde på at fru Alving har gjort alt hvad hun kunne for ikke at gå i seng med Kaptajn Alving. Hr. Alvings overgreb på Johanne kunne ses i forlængelse heraf – som en desperat handling.

Set som helhed er *Gengangere* en hybrid mellem det samfundskritiske naturalistiske drama, der kommer til udtryk i kompositionen

og gengangermotivet, og så en tilbagetrukket analyse af de enkelte personer med det udgangspunkt, at der bag enhver handling findes et selvsk motiv, som ikke nødvendigvis er samfundsbestemt, men knytter sig til nogle få fundamentale grundstørrelser som viljen til: magt, ejendom, penge, erotik eller ære, der er hovedinteressen i de senere symbolske dramaer. Disse viljer eller tilbøjeligheder befinder sig i hvert et menneske uafhængigt af samfundsformation, socialklasse eller køn, som en art grundstørrelser af nærmest metafysisk karakter. Derfor er den umiddelbare analyse af fru Alving som offer ikke holdbar. Hun er både offer og skurk – også i Ibsens øjne. Ikke så meget på grund af den hun er, men fordi mennesket grundlæggende er et egoistisk væsen og at dette træk sætter sig igennem hos alle mennesker. Også hos dem med de nye radikale holdninger i frihedens og frigørelsens navn.

3. Georg Brandes' tolkning af fru Alving

Georg Brandes anmeldte *Gengangere*, der var udkommet 12/12 1881, i Morgenbladet den 28/12 1881.

»Det er atter her som i »Et Dukkehjem« et Ægteskab, der er analyscret, Modstykket til hint. Det Store og Fine i »Et Dukkehjem« var især at Ibsen havde indrømmet Ægtemanden saa meget. Hvad havde Ibsen ikke indrømmet denne Mand! Han er en grundhæderlig, punktlig retskaffen Mand (.) en trofast Ægtemand, en stræng og kærlig Fader, en godhjærtet og en æsthetisk dannet Mand osv...og dog! Dog var denne Mands Hustru et Offer og hans Ægteskab en kalket Grav. Manden i det Ægteskab, vi her faa et dybt Indblik i, har været af stik modsat Beskaffenhed, raa, fortrukken, hensynsløst udsvævende, men med saa meget af den Evne, tøjlesløse Mennesker ofte have til at vinde Hjærter ved tilsyneladende Godmodighed, at det netop blev hans Hustru muligt at dække hans Levnet og frelse Skinnet. Ved at blive hos ham, ved at hengive sig til ham, har hun ikke blot bragt sin personlige Velfærd og Lykke som Offer, men er blevet Moder til et fra Fødslen af ødelagt Væsen, til en Søn, hvem Dødstræthed, Fortvivlelse, Afsind, Idiotisme rammer ved Indtrædelsen til Mandealderen – og dog! Dog finder den Del af Samfundet, som Hr. Pastor Manders repræsenterer, at hendes Oftring af sig selv og Sønnen var Pligt, at et Opstandsforsøg mod dette grædselige var Forbrydelse. Dette

er Stykkets Pathos. Digteren udvikler med rolig men ubøjelig Strængighed alle Konsekvenserne af et Liv som Alvings.« (*Morgenbladet 1881*)

Brandes opfatter Fru Alving som et offer for det kristent-borgerlige samfund (repræsenteret ved Pastor Manders) der, mener han, er et dobbeltmoralisk og undertrykkende samfund som forkvakler mennesker. Fru Alving er ifølge Brandes et skræmmeeksempel på hvor galt det kan gå for en kvinde, der lever underlagt disse normer, som man selvklart må gøre op med. Et eksempel på hvordan kvinden i dette samfund må lide og bide ydmygelserne og smerten i sig for at leve op til de af samfundet opstillede (for Brandes falske) værdier repræsenteret ved Pastor Manders. Dramaets »pathos« er ifølge Brandes Fru Alvings lidelseshistorie med sin fortrukne og rå mand og hendes forgæves forsøg på at modsvare de krav samfundet stiller til hende om at holde facaden og forsøge at redde familien, der ender i død og total opløsning. Bemærk også vendingen om fru Alvings ofring af sin »personlige Velfærd og Lykke«, der synes at være Brandes' ideal. Men han ser ikke Kaptajn Alvings tragedie på baggrund af fru Alvings desperate handling.

Han skriver endvidere, at man ikke kan tage Fru Alving til indtægt for forfatterens mening, da hun netop skal ses som en virkelig skikkelse fra det virkelige liv i den borgerlige verden og ikke som en konstruktion fra forfatterens side med det formål herigennem at få udtrykt samfundskritiske idéer.

»Som om Fru Alving ikke var en Skikkelse af det nordiske Samfundsliv. Som om vi ikke havde truffet hende, talt med hende, beklaget hende, forstaaet hende, længe før Henrik Ibsen malte hende. Ikke en gang det har man indset, at saaledes bliver en Kvinde, der har lidt og udstaaet dette« (*Morgenbladet 1881*)

Fru Alving er altså et eksempel på det borgerlige samfunds mis-handling af kvinden, og det passer fint med Brandes' egen kritik af samfundet, frigørelsesprogrammet for kvinderne og krav til digterne om at skildre den nøgne virkelighed (med de naturalistiske idéer om arv og miljø som fundament) og sætte problemer under debat. Det er derfor han er så ivrig for at påpege, at Ibsen ikke er tilstede i sine personer, fordi dette højner stykkets troværdighed

som værende et virkeligt (objektivt) udsnit af verden, som man altså må forholde sig sagligt til. Og så er Brandes endda ikke bleg for at give sig selv en cadeau med på vejen: »forstaaet hende, længe før Ibsen malte hende«.

Brandes ser ikke, at den radikale idealisme fru Alving står for, også dækker over en helt anden handlen af mindre ideal karakter, og han kommer ikke bag om gestalten kammerherre Alving. Hvis vi ligesom Georg Brandes forsøger at sammenligne den mandlige gestalt fra *Gengangere*, hr. Alving, med den mandlige gestalt, Helmer, i *Et Dukkehjem* (der er skrevet lige før *Gengangere*) ser vi altså at Ibsen har spejlvendt denne gestalt. Hr. Alving er på overfladen en ryggesløs skurk, men viser sig ved lidt analyse at være en helt anden person. Helmer fremstod på overfladen som en respektabel, kærlig ægtemand, men viste sig at være en egoistisk person, der satte sit gode navn og rygte over kærligheden til Nora (som Brandes rigtigt påpeger). Georg Brandes ser ikke tvetydigheden i fru Alvings handlinger og ser ikke at billedet af kammerherren som en rå og ryggesløs mandsperson er en illusion, som opstilles på baggrund af fru Alvings første fortolkning af ham, og som hun jo faktisk henimod stykkets slutning i vis udtrækning selv erkender var fejlagtig.

Men hvordan forholder det sig med Strindbergs tolkning af fru Alving, der ligger til grund for Laura-gestalten i *Fadren*?

4. Strindbergs tolkning af fru Alving

Strindberg giver i et brev til Edvard Brandes 18/1 1882 udtryk for sin begejstring for broderens rosende anmeldelse af *Gengangere*, hvor Georg Brandes (jf. ovenfor) forsvarede stykkets kontroversielle og samfundskritiske indhold og Ibsens kvaliteter som forfatter. Men Strindberg udtrykker samtidig forbehold overfor Ibsens forsvar på den voldsomme offentlige reaktion mod dramaet som tryktes i Morgenbladet 14/1 1882 (oprindeligt et brev til Schandorph dateret 5/1 1881).

»Hils din Broder og tak ham for Kritiken over »Gengangere« fra mig og de faa Vakte, som findes her. Men tror han, at Ibsen ellers står inde for

sine Idéer ? Er Ibsen ikke feig i sin Udvikling ?» (Brev til Edvard Brandes 18/1 1882). I noten tilføjes hertil: »Ibsen havde i brev, som avtrykts i Morgenbladet 14/1 1882, protesterat mot att man tillskrev honom de åsikter som uttalades av hans diktade personer i Gengangere. I sitt svar til Strindberg 20/2 1882 skrev Brandes att han ansåg detta Ibsens uttalande vara omanligt.« (*Strindbergs breve* II: 353).

Strindberg og Edvard Brandes mener, at Ibsens uttalelser om ikke selv at være til stede i nogen af personerne er udtryk for feighed og umandighed. De ser det som et udtryk for, at Ibsen resignerer i forhold til de voldsomme reaktioner, at han ikke tør bakke op om sit drama og fortsætte kampen mod det (falske) borgerlige samfund i pressens spalter: »Er Ibsen ikke feig i sin Udvikling ?« (jf. brevcitatet). Men Strindberg opfattede det nok også som et muligt udtryk for, at Ibsen inderst inde ikke stod inde for sine idéer og måske bare fulgte med den nye strømning og anfører Georg Brandes, fordi det var »comme il faut« at tilslutte sig de radikale meninger fru Alving giver udtryk for i stykket. Det var det, han mente med: »Men tror han (Georg Brandes, min kommentar), at Ibsen ellers står inde for sine Idéer ?« Men vi kan i første omgang fastholde, med udgangspunkt i den første del af brevcitatet, at Strindberg trods kritikken på det tidspunkt godt kunne lide Ibsens drama. Boëthius forsøger at forklare hvorfor:

»Ibsens radikala skepticism och vilja att ifrågasätta etablerade värderingar liknade Strindbergs. Denne uppskattade säkert Gengangere som ett effektivt angrepp mot samma kretsar som han själv befann sig i fejd med efter Svenska folket« (...) »Säkert var Strindberg misstänksam också mot individualismen i Gengangere, som diskuterades just då Strindberg koncipierade sin pjäs (*Herr Bengts hustru*, min kommentar). Som redan den samtida kritiken framhöll kunde ju Gengangere uppfattas som en fortsättning på Et dukkehjem; fru Alving var Nora som böjt sig för opionens (Manders') krav och återvänt till mannen. Men i stort sett synes Strindberg ha gillat detta Ibsendrama. Till skillnad från Nora hade ju fru Alving verkligen försökt men misslyckats; makarna Alvinges äktenskap var alldeles uppenbart ett misstag« (*Boëthius* 1969: 260).

Og den tolkning tror jeg Boëthius har ret i. Strindberg har dog opfattet den tolkning, som Georg Brandes leverer af dramaet og

specielt fru Alving, som værende sammenfaldende med Ibsens, dvs. fru Alving som offer og heroine og som stykkets mening (og det har han svært ved at forstå, fordi han fornemmer at stykket siger noget andet). Den formildende omstændighed er, at fru Alving ikke stak halen mellem benene som Nora, men blev i ægteskabet og tog dets prøvelser på sig:

»För Strindberg låg lösningen på Dockhemsproblemet uppenbarligen inte i att kvinnan uppfostrades till mannens jämlika utan i en återgång till de könsrelationer som rådde innan kvinnan blev »docka«. Hans ideal var det äktenskap där kvinnan hade fullt upp med att sköta hem och barn och var arbetsam och nyttig; den jämställdhet som för honom var den väsentliga gällda mödan, plikten, obehagen. Dem borda man och hustru dela jämnt. Därför tog han mannens parti i Dockhems- debatten« (*Boëthius* 1969).

Som citatet fra brevet til Edvard Brandes viser, fornemmer Strindberg endvidere, at der er noget, der ikke går op i forhold til det billede, han har dannet sig af Ibsen som idealistisk brandesianer (jf. »Men tror han at Ibsen ellers står inde for sine Idéer ?«). Men han gennemskuer ikke den nye position i *Gengangere*, hvor Ibsens idealisme er på vej ud til fordel for afsløringsviljen, og tror at Ibsen bakker fuldt op omkring Fru Alving, selvom han fornemmer noget andet. Strindberg har låst sig fast på sit billede af Ibsen som radikal idealistisk moralist og formår ikke at rykke ved dette billede og erkende at Ibsen reelt har bevæget sig. I *Giftas I* fra 1884 var Ibsen bl.a. et af angrebsmålene, hvor han skrev en decideret modnovelle »Ett dockhem« i åbenlys polemik mod Ibsens *Et dukkehjem*. Strindberg opfatter ham stadigvæk (nu tre år efter *Gengangeres* udgivelse) som en utopisk idealist i brandesiansk forstand i forhold til »kvinnofrågan«, som følgende to brevcitater viser:

22.7. 84 til Per Staff.

»A propos horboken är färdig! (Giftas I) Med ett företal på 3 ark. Ren socialism med det radikalaste kvinnoprogram man sett! Men jag skäller på Ibsen för hans satans idealism i ett Dockhem« (*Strindbergs breve* IV: 270)

»Omkring 21 august i 1884« til Pehr Staff.

»Se mitt program i förordet! Är det radikalt nog? Du är doktrinär i fråga om Ibsen! Läs om det svineriet en gång till! Jag har också varit duperad! Du skall vara fri – äfven från Ibsen! Idealisten!« (*Strindbergs breve IV*: 302, min fremhævnning).

Og som Boëthius skriver om Strindbergs forhold til brandesianerne omkring *Giftas I*:

»Ibsen och de samtida reformvännerna var romantiker och idealister som alltför ensidigt tog kvinnans parti« (*Boëthius 1969:287*).

Strindbergs problem er, at han altid vil et enten-eller og ikke ser, at en sag kan være et spørgsmål om et både-og: Fru Alving er både offer og skurk – også ifølge Ibsen. Men Strindberg gør det til et spørgsmål om, hvorvidt fru Alving kan opfattes som et offer (som Brandes-Ibsen i Strindbergs tolkning) eller som skurk. Strindberg vælger skurke-tolkningen i polemisk øjemed og har jo her delvis ret, selvom dette kan virke en smule komisk, fordi hans udgangspunkt for polemikken i al sin paradoksalitet er forkert! (Det at han tror, at Ibsen selv opfatter fru Alving som offer-heroine).

5. *Fadren*

5.1. Tilblivelse

Fadren var af Strindberg tænkt som første del i en trilogi om Bertha. Tanken opstod efter han havde skrevet *Marodører* (siden omarbejdet og udgivet med den nye titel *Kamraterne*) om Bertha og manden Axels frie kunstnerliv i Paris, hvor Bertha skildres som en forfængelig, grådig og manipulerende kvinde, som til slut efterlades af Axel, der har fået nok og fundet sig en anden kvinde. Da Bertha stadigvæk elsker ham, og da en række forbytninger og intriger endvidere har vanskeliggjort hendes situation, overlades hun til sig selv som en nedbrudt kvinde, der ifølge stykket kun fik, hvad hun havde fortjent. Strindberg kommer på den idé, at han vil skildre Berthas barndom i Sorgespelet *Fadren*, der således bliver del I i en tiltænkt trilogi om Berthas liv. Del III skulle så udgøre »et lystspil med forsoning« uden at Strindberg nogensinde kom til at konkretisere dette yderligere,

endsige opfyldte planen. For under arbejdet med *Fadren* forkaster Strindberg ret hurtigt idéen om trilogien og lader skuespillet udvikle sig på dets egne præmisser. Endvidere havde Strindberg på daværende tidspunkt stadigvæk problemer med at få *Marodører* til at hænge ordentligt sammen bl.a. på baggrund af Edvard Brandes' kritik i brevvekslingerne, hvilket senere resulterede i omarbejdelsen. *Fadren* er skrevet på blot ca. fjorten dage og afsendtes 15/2 1887 fra Issigatsbühel i færdig form til Edvard Brandes. Det havde premiere på Casinoteatret i København november 1887.

5.2. Kompositionen – Spejlvendingen af *Gengangere*

I »*Fadren*« finder der i 2. akt, 4. scene et replikskifte sted, som udgør selve kilden til denne udforskning af *Fadrens* forhold til *Gengangere*.

Laura har i 1 akt, 5. scene fortalt Doktorn, at hun tror hendes mand er ved at blive gal. De to har efterfølgende haft en mere uddybende samtale desangående (i starten af 2. akt), og Doktorn har på den baggrund lovet hende at udforske sagen nærmere. Ryttnmästarn kender ikke til indholdet af samtalen, men ved at Laura og Doktorn har været på tomandshånd i forbindelse med hans fravær og kan regne ud, hvad de har talt om. Dette danner baggrund for følgende replikskifte mellem Ryttnmästarn og Doktorn i 2. akt, 4. scene.

Doktorn: Herr ryttnmästare! Om ni är sjuk, går det ej er manliga ära för när att säga mig allt. Jag måste även höra andra parten!

Ryttnmästarn: Ni har haft nog att höra den ena, förmodar jag.

Doktorn: Nej, herr ryttnmästare. Och ni vet, att när jag hörde fru Alving liktala sin döda man, så tänkte jag för mig själv: förbannat synd att karlen ska vara död.

Ryttnmästarn: Tror ni då att han skulle talat, om han levat! Och tror ni att om någon av de döda männen stego upp, han bli trodd? God natt, herr doktor! Ni hör jag är lugn, och ni kan tryggt gå och lägga er!

Doktorn: God natt då, ryttnmästarn. Den här saken kan jag icke vidare ta någon befattning med.

Ryttmästarn: Är vi ovänner?

Doktorn: Långt därifrån. Skada bara att vi inte få vara vänner! God natt. (Går).

Ryttmästarn: (följer Doktorn till fonddörren; därpå går han till vänstra dörren, öppnar den på glänt) Stig in, så få vi tala. Jag hörde att du stod och lyssnade.» (om Laura, min komm., *Fadren*: 45-46)

Af Ryttmästarens og Doktors samtale kan udtrages at:

1. Kun den ene part blev hørt i *Gengangere* (dvs. Fru Alving).
2. At denne parts tolkning af begivenhederne nok ikke fortæller hele sandheden om ægteskabet.
3. At Kammerherre Alving er blevet uretfærdigt behandlet.
4. At ingen under de givne omstændigheder ville have troet på Kammerherre Alving, hvis han havde sagt, at fru Alving gjorde ægteskabet uudholdeligt for ham.
5. Det fremgår endvidere af samtalen, at alle og enhver ikke kan se, at Fru Alving har opført sig forkert (at den generelle sympati hos tilskuerne/læserne altså ligger hos hende), for hvorfor skulle doktoren ellers reagere med »så tænkte jeg for mig sjælv: forbannet synd att karlen ska vara död«. Det ville åbenbart have været for kontroversielt, hvis doktoren havde talt højt om, at han syntes, det var synd for Kammerherre Alving, og at han anså fru Alving som værende den egentlige skurk.

Ser man herefter nøjere på kompositionen i *Fadren*, opdager man, at selve dramaet på det kompositoriske plan har mange lighedspunkter i forhold til de vurderinger Ryttmästarn og Doktorn fremsætter i deres samtale om forholdet mellem Hr. og Fru Alving. I *Fadren* er der også tale om en militærperson (Ryttmästare) i borgerligt ægteskab, hvor manden bukker under, og hvor hustruen er indblandet. Men i *Fadren* er det nu manden, der er hovedpersonen, og hans synsvinkel der er dominerende. Sympatien ligger hos Ryttmästarn, der jo drives til vanvid og senere i døden af sin kone, på en baggrund der ikke umiddelbart skulle berettige til en sådan udgang. Strindberg har således på det kompositoriske plan lavet en spejlvending af *Gengangere*: Ryttmästarn (Kaptajn Alving) er hovedperson med den dominerende

synsvinkel (modsat Fru Alving), sympatien ligger hos ham (modsat Fru Alving), og hans kone Laura er den åbenlyse skurk (modsat den traditionelle opfattelse af Fru Alving). Ryttmästarns replik: »Tror ni då att han skulle talat, om han levat ! Och tror ni att om någon av de döda männen stego upp, han bli trodd ?« er et direkte svar på Fru Alvings replik: »Havde folk fåt noget at vide, så havde de sagt som så: stakkers mand, det er rimeligt at han skejer ud, han, som har en kone, der løber ifra ham« (*Gengangere*: 245). Og videre: »Tror du att en far vill tillåta okunniga och inbiliska kvinnor lära dottern att Fadren var en charlatan?« (*Fadren*: 32) er en henvielse til den gængse opfattelse af kammerherren som bl.a. Georg Brandes giver udtryk for og som Strindberg tror er lig Ibsens egen.

Dramaet *Fadren* kan på den baggrund ses som Strindbergs forsøg på at fortælle »the true story« om Hr. og Fru Alving. Han har sat sig for at skrive Kaptajn Alvings historie ved at give ham den stemme – i Ryttmästarn-gestalten – han aldrig fik tildelt i Ibsens *Gengangere* og endvidere at afsløre Fru Alvings »sande jeg« – i Laura-gestalten – som en magtsyg, manipulerende kvinde, der bærer skylden for hr. Alvings død. Dette var den virkelige tragedie i *Gengangere* – ifølge Strindberg.

5.3. Tematiske ligheder:

Sygdom og forkvaklet moder/barn forhold.

I de fortolkninger og kommentarer jeg har læst angående *Fadren* er Ryttmästarns sygdomshistorie et forbigået element. Men det ser ud til, at sygdommen måske er vigtigere, end man umiddelbart skulle tro. Ikke så meget i forhold til historien i *Gengangere*, men som en kompositionel lighed.

Ryttmästarn:

»Min mor, som icke ville ha mig till världen, därför att jag skulle födas med smärta, var min fiende, när hon berövade mitt första livsfrö dess näring och gjorde mig till en halvkrympling! Min syster var min fiende, då hon lärde mig att vara henne underdånig. Den första kvinna jag omfamnade var min fiende, då hon gav mig tio års sjukdom i lön för den kärlek jag gav henne. Min dotter blev min fiende, när hon skulle välja mellan mig och dig. Och du, min hustru, du var min dödsfiende, ty du lämnade mig ej, förrän jag blev liggande utan liv!« (*Fadren*: 71)

Og endvidere om Ryttnästarns sygdom:

Laura: »Vi hade varit gifta i två år och hade inga barn, du vet bäst varför. Jag föll sjuk och låg för döden« (*Fadren*: 50).

Hvad er det for en sygdom, som man får af en kvinde og som følger én i ti år og ikke gør én i stand til at få børn de første to år af ægteskabet? Meget kunne tyde på at Ryttnästarn har pådraget sig en syfilis, ligesom Kaptajn Alving formentlig har det i *Gengangere*. For begge dramaer gælder det at barnet først kommer til 2-3 år efter ægteskabets indgåelse. (I *Gengangere* blev ægteskabet indgået 29 år før nutidshandlingen og Osvald vurderes af Manders til at være 26-27 år. I *Fadren* ekspliciteres det direkte: »når är Bertha född? – tredje året efter vigseln...« (*Fadren*: 33).) Også dette forhold er en kompositionel allusion.

Vi genfinder endvidere konstellation fra *Gengangere* mellem Fru Alving og Osvald (delvis Fru Alving – Kaptajn Alving), med en moder der passer og plejer en voksen mand, der ligger hjælpeløst med en kønssygdom som »ett jättebarn«. Den forkvalede morsfølelse er taget op i *Fadren*, men her er det Ryttnästarn, der er objekt i stedet for Osvald/Kaptajn Alving.

Laura: »Minns du att det var som din andra mor jag först inträdde i ditt liv. Din stora starka kropp saknade nerver, och du var ett jättebarn, som antingen kommit för tidigt till världen eller kanske icke var önskad« (*Fadren*: 52). »Ja, så var det då, och därför älskade jag dig som mitt barn (...) Modren blev älskarinna, hu!« (*Fadren*: 52-53).

Ryttnästarns tilstand under sin sygdom og Lauras pleje af ham er som et ekko af Fru Alvings og Osvalds replikker:

»Og så måtte slikt et livsglædens barn, – for han var som et barn, dengang, – han måtte gå herhjemme i en halvstor by« (*Gengangere*: 278).

Og

»Men dette er så forfærdeligt afskyeligt. At bli' ligesom forvandlet til et spædt barn igen; at måtte makes, at måtte -. Å, – det er ikke til at beskrive!« (*Gengangere*: 240).

Og det er det, han vil vise med Laura-gestalten – Fru Alvings sande jeg – den forkvalede og altfortærende moder. I *Fadren* er det spørgsmålet om, hvem der skal bestemme Berthas fremtidige opdragelse, der udløser magtkampen mellem Laura og Ryttnästarn, og der synes Lauras udgangspunkt at være et ekko af fru Alvings:

»Det var købesummen -. Jeg vil ikke at de penge skal gå over i Osvalds hænder. Min søn skal ha alting fra mig, skal han« (*Gengangere*: 238).

Laura kan kun føre sin vilje igennem, hvis hun vinder magtkampen over Ryttnästarn, og det kan hun gøre ved »at tage magten i huset« som fru Alving gjorde og dermed blev ene om suverænt at bestemme Osvalds skæbne. Det gør hun som bekendt ved at få sået tvivl om Ryttnästarns mentale tilstand med det formål at få ham umyndiggjort, så hun alene kan komme til bestemme over Berthas videre liv. Det er som en genspejling af fru Alvings suveræne måde at bestemme over Osvalds liv på, hvor hun jo altså først sender ham væk, efterfølgende idealiserer faderen så han bevarer illusionerne for senere at rive dem ned i forsøget på at holde ham på Rosenvold og genoprette moder/barn forholdet. Endnu en kompositionel lighed i denne forbindelse er, at Osvald er blevet kunstmaler tilsyneladende med fru Alvings bifald, i lighed med at Laura ønsker, at Bertha skal blive kunstmaler.

5.4. Aktinddelingen

Fadren er inddelt i tre akter. Også her ser det ud til, at det er *Gengangere*, der har været udgangspunktet for netop denne inddeling. Strindberg skriver i essayet »Om modernt drama och modern teater« i februar 1889:

»Vackrast i byggnad äro treaktstyckena med behållande av enhet i tid och rum – när nämligen ämnet är stort; exempel Ibsens *Gengangere*, vilket bör ställas till jämförelse mot Rosmersholm, som befanns vara alldeles för långt« (*Lindström* 1968: 42).

Fadren opfylder præcis disse karakteristika som Strindberg fremhæver ved *Gengangere*: enhed i tid og rum og et stort emne. Ser vi på Strindbergs dramaer før og efter, kan vi konstatere at *Marodörer/*

Kamraterna er en »Komedie i fyra akter«, som der står på omslaget. Og *Frk. Julie* er slet ikke aktinddelt, selvom stykket varer ca. 1 ½ time (dette er ifølge forfatteren gjort med den intention ikke at forstyrre tilskuernes virkelighedsoplevelse, jf. forordet). Efter *Frk. Julie* udvikler Strindberg en uvilje mod at inddеле sine dramaer i akter og gør det ikke fremover.

6. Andre litterære forlæg og impuls-kilder

6.1. *Gengangere* (*Vildanden*)

»Det er uppenbart at Strindbergs omedelbare vægvisare, då han grep sig an med *Fadren*, var just Ibsen, dramatikern som hade varit en av hans impuls-givare sedan ungdomsåren och samtidigt hans rival nummer ett, vilkens ryktbarhet det gällde att uppnå eller överträffa. I både *Gengangere* och *Vildanden* förekommer motivet med den oäkta börden, låt vara som ett av flera. I *Gengangere* visar sig Regina, tjänsteflickan, vara halvsysster till Osvald och kurtisen dem emellan ger anledning till en scen som, med Strindbergs ord, »kittlar publiken«. Men motivet är inte utfört, och den sorgliga slutscenen har en helt annan motivering. Mera centralt är motivet i *Vildanden*, där Hedvig formodligen – full visshet får vi inte – är gross-handlare Werles dotter. Hjalmar Ekdal tror det i alla fall och resultatet blir ett främlingskap mellan honom och Hedvig, som i sin tur leder till flickans självmord« (*Brandell* 1971: 165).

I dette citat virker det, som om Brandell aner den dybere sammenhæng mellem *Gengangere* og *Fadren*, men hans fokus er forkert. Han forsøger at sammenstille motivet om den uægte byrd, men erkender at motivet ikke er nær så vigtigt i *Gengangere* som i *Fadren*. Han har derimod ret i, at det er et mere centralt motiv i *Vildanden*, og at Strindberg givetvis har brugt det som forlæg for Ryttemästarns åndelige nedbrydning som følge af tvivlen om faderskabet til Bertha.

6.2. *Vildanden*

»Strindberg hade läst Villanden i Grez när den kom ut 1884 och trodde genast att Ibsen i Hjalmar Ekdal hade velat porträttera honom själv och i Gina hans hustru Siri« (*Brandell* 1971:165). »Någon gång förekommer sådana mystifikationsscener också hos Ibsen, liksom han punktviss kan hålla sina åskådare i okunnighet om dramaets verklighet. De scener i

Vildanden där det är tal om Hedvigs börd kan, liksom frågetecknen kring Rebekka Wests förflutna, göra tjänst som exempel. I varje fall *Vildanden* måste räknas som en av Strindbergs impuls-källor« (*Brandell* 1971:185).

»I Herr Bengts hustru och Marodörer-Kamraterna hade han replikerat på Ett dockhem – Fadren förberedde han bl.a. som en ripost på den för honom så vidriga Vildanden. Det var inte bedragskan Gina, det var synd om – det var mannen, familjeförsörjaren, den överlistade, den på sin ära bestulne. Strindberg skulle visa, hur »kvinna i det hela taget av naturen är snål och instinktivt skurkaktig, fastän vi brunstiga hanar ej kunnat se det« (*Ollén* 1966: 53). »Dottern Bertha, en förtjusande tonåring som Ibsens Hedvig slits som i Vildanden mellan föräldrarna men tillfaller hos Strindberg den starkare, hustrun. Berthas följande öden som misslyckad maka och målarinna fick vi bevitna i Kamraterna« (*Ollén* 1966: 56).

At *Vildanden* skulle være det stykke Strindberg polemiserer imod i *Gengangere* og altså hoved- forlægget, anser jeg for usandsynligt. Der er langt fra den bløde Gina-gestalt til den dæmoniske Laura-gestalt. Der findes endvidere ingen sygdomshistorie i *Vildanden* med et tilhørende usundt moder/barn-plejeforhold, ingen kvindeligt magtovertagelse af hjemmet. Ingen vilje fra kvindens side om at barnet skal følge hendes krav i spørgsmålet om opdragelse og uddannelse. Men motivet om den uægte byrd og Hjalmar Ekdals psykiske deroute fra øjeblikket, hvor denne erkendelse sætter sig igennem, er givetvis et tema, som Strindberg har taget til sig fra *Vildanden* og netop søgt behandlet i *Fadren*.

6.3. *Hostrups Eva*, *Rosmersholm*

»Warburg jämförde, liksom Axel Krook och (5/10) Edvard Brandes, temat i *Fadren* med innehållet i Christian Hostrups skådespel Eva (där föräldrarna tvistar om sonens uppfostran och mannen får ge vika när hustrun ifrågasätter hans faderskap; spelad på Dramaten 1881) och påpekade även hur besläktad Laura var med Ibsens Rebekka West (i Rosmersholm)« (*Ollén* 1984: 283).

Rebekka Wests veludførte manipuleren Beate til selvmord i *Rosmersholm* har ganske givet også været en inspirationskilde for Strindberg, da han netop behandlede Rebekka West-gestalten i et essay skrevet i 1887, der senere udkom i den brogede essayagtige

samling »Vivisektioner« med overskriften »Sjælsmord. (Apropå Rosmersholm)«. Angående Hostrups *Eva* er det vel sandsynligt at Strindberg kan have været inspireret af dette stykke, men formentligt kun hvad angår plottet omkring faderskabet.

6.4. *Macbeth, Hamlet (Gengangere)*

Et andet citat, fra et brev ca. ti måneder efter færdiggørelsen af *Fadren*, siger endvidere noget om, i hvilken dramatisk kontekst Strindberg selv så sit stykke.

»Ernst Lundqvist har nu givet svar om *Fadren*: Nix! Den är för dyster och pinsam! (Jemf. *Macbeth* och *Hamlet* och *Gengangere*)! (Brev til Claës Looström, Klampenborg 4/12 1887 i *Strindbergs breve* VI: 315, min fremhævelse).

Strindberg har villet se de fire dramaer som eksempler på mandlige »sjælsmord« eller »sjælselvmord« som følge af en kvindes stærke manipulerende magtudøven: *Macbeth* plages stærkt af samvittighedssnag og tvivl og vil helst ud af spillet om magten, som jo har gjort ham til morder. Men Lady *Macbeth* (»en djævelsk dronning«) som *Malcolm* kalder hende i slutscenen) får udryddet denne tvivl ved at appellere til hans mandighed – Opfør dig som en mand! Tvivl ikke! Det er umandigt!, hvilket som bekendt fører til begges undergang. I *Gengangere* tager Fru Alving magten i hjemmet og pacificerer Hr. Alving ved på beregnende vis at fylde ham med alkohol og interne ham på loftet, hvilket bl.a. er med til hans undergang. I *Fadren* får Laura pustet til Ryttnästarns tvivl angående faderskabet til Bertha, således at den blusser op og bliver til et alfortærende bål, der tilintetgør ham. I *Hamlet* er det ikke så meget undergangen og en kvindes rolle, der er i fokus, men snarere konstellationen »sindssyg – ikke sindssyg«. Da *Hamlet* begynder at spille sindssyg for at kunne sige det han gerne vil, indleder han et farligt psykisk spil, fordi han ifølge Strindberg mister sin integritet og ikke længere kan kontrollere sin mentale tilstands udvikling (»*Hamlet låtsar vansinne för att oansvarigt få säga sina tankar och på samma gång spionera. Men Hamlet begick därmed ett psykisk själsmord, ty han förlorade slutligen omdömesförmåga og vilja*« (Vivisektioner: 81)). Det er disse flydende

grænser mellem galskab og klarsyn (også i forhold til de omgivende personer), som Strindberg har kunnet bruge i *Fadrens* intrige.

Men årsagerne til denne manipulering af de mandlige hovedgestalter er vidt forskellige: I *Macbeth* er det viljen til magt og fru *Macbeths* pres, der driver *Macbeth* ud på et skråplan. I *Fadren* er det magtkampen mellem kønnene, hvor den stærkeste overlever, altså kvinden som i kraft af sin underlegenhed evolutionært har udviklet snedige manipulatoriske greb, som manden ikke har nogen modtræk overfor. I *Gengangere* er det en kvinde, der har giftet sig uden kærlighed, og som efterfølgende i et desperat forsøg på at bevare sin egen integritet ender med at ødelægge sin familie. Det synes Strindberg at se helt bort fra, fordi han i perioden er fuldstændig fokuseret på kampen mellem kønnene og de uretfærdigheder og overgreb på manden, han mener at se i forbindelse med kvindebevægelsens tiltagende magt, og på de idéer om åndelig darwinisme han netop har præsenteret i artiklerne om sjælsmord og sjælselvmord.

6.5. *Gengangere* som polemisk forlæg for *Fadren*: Sammenfatning

Følgende er en opridsning af de faktorer, der tilsammen danner argumenterne for, at Strindberg brugte *Gengangere* som hovedforlæg i polemisk øjemed.

1. Der findes en direkte henvisning i dramaet til *Gengangere*: replikskiftet Östermark – Ryttnästarn.
2. Der findes indirekte henvisninger i dramaet til *Gengangere*: »Tror ni då att han skulle talat, om han levat! Och tror ni att om någon av de döda männen stego upp, han bli trodd?« og videre »Tror du att en far vill tillåta okunniga och inbilska kvinnor lära dottern att *Fadren* var en charlatan?«
3. Der findes i Strindbergs brevveksling en passage hvor *Gengangere* opregnes som hørende til samme kategori af »sorgespel« som *Fadren*, *Macbeth* og *Hamlet*.
4. Der findes i Strindbergs brevvekslinger i perioden under og lige efter færdiggørelsen af *Fadren* en kraftig polemisk tone mod Ib-sen i forhold til »kvinnofrågan« og en direkte henvisning til det

forhold at Kammerherre Alvings synsvinkel ikke er tilstede i *Gengangere* (jvf. brevcitat under pkt.1.).

Alt dette har sat sine spor i kompositionen, som antager karakter af spejlvending, og i sammenfald af temaer. Det er endvidere en praksis, som ikke er ny for Strindberg. Han gjorde det samme i *Herr Bengts hustru* i polemik mod Ibsens *Et dukkehjem* som det mest prominente forudgående eksempel. Strindbergs anstrengte forhold til Ibsen og hans dramer bevirkede at han lå i konstant polemik med ham – en polemik der aldrig kom til udtryk i en frugtbar personlig kontakt eller personlige brevvekslinger, men i stedet for på indirekte vis afsatte sig i Strindbergs kunstneriske produktion. Men det kan undre, at hverken Brandell eller Ollén nævner replikskiftet mellem Ryttmästarn og Östermark som ellers på ganske direkte vis alluderer til *Gengangere*! I den relativt omfattende litteratur om *Gengangere* og *Fadren* er det kun *Templeton 1999*, der i sin analyse af *Gengangere* nævner at fru Alving optræder i replikskiftet mellem doktor Östermark og Ryttmästarn, men konstateringen optræder som en bibemærkning og danner ikke afsæt for en nærmere analyse af de to dramaers tilknytning. Endvidere kan det nævnes, at der hverken findes direkte citater eller henvisninger til andre af Ibsens dramaer end *Gengangere* i Strindbergs *Fadren* og at hverken *Vildanden* eller *Rosmersholm* nævnes i i forbindelse med *Fadren* i Strindbergs brevvekslinger.

6.6. Ibsens forhold til dramaet *Fadren*.

Her har jeg kun kunnet finde én oplysning. Det er citat fra et brev, skrevet fra München den 15 /11 1887 til Hans Österling, som bragtes i Helsingborgavisen *Skånes Allehanda* 19/11 1887. Brevet findes ikke i Halvdan Kohts udgivelser af Ibsens breve (*Ibsens breve*).

»Et nyt værk af Strindberg leser man ikke gerne midt under en rejses uro og skiftende stemninger. Jeg har derfor opsat læsningen og studiet af denne digtning indtil nu, da jeg er kommen tilbage til hjemmet og til stilheden. Strindbergs iagttagelser og erfaringer på det område som »*Fadren*« nærmest behandler, stemmer ikke overens med mine. Men dette hindrer mig ikke i også i dette nye digterværk at erkende og gribe af forfatterens voldsomme styrke. »*Fadren*« skal jo nu snart opføres i København. Blir det

spillet som det skal, med ubønhørligt virkelighedspræg, saa kommer det til at øve en rystende virkning« (*Ollén 1984: 283-84*, min fremhævelse).

Som Ollén også påpeger, er der en respektfuld tone i Ibsens brev trods uenigheden med hensyn til »Strindbergs iagttagelser og erfaringer på det område«. Det virker som om Ibsen tog Strindberg seriøst i modsætning til mange andre i samtiden, der betragtede ham nærmest som en galning. Det kan i den forbindelse nævnes, at Ibsen og Hjalmar Söderberg var stærkt grebet af Strindbergs *Inferno*, der ellers betragtedes som en grænseoverskridende tour de force i selvudlevering fra en gal mands hånd:

»Flera av hans gamla vänner reagerade med äckel inför vad de uppfattade som en personlighet i sönderfall. Alla läste boken som en rapport om en kris och en sjukdom. Några rördes djupt, bland dem Ibsen och Hjalmar Söderberg. Andra skrattade« (*Lagerkrantz 1979: 341*).

Strindbergs psykiske problemer og det han havde været igennem i Paris, greb disse to forfattere, fordi de godt selv vidste, hvad der stod på spil i forbindelse med skabelse af kunst. Det ser umiddelbart ud til, at Ibsen har taget Strindbergs digtning og hans rolle som udfører drer seriøst snarere end at affeje ham som en halvgal, misundelig konkurrent, selvom han nok ikke var blind for Strindbergs dårlige sider og psykiske ustabilitet.

7. De to dramaers tilknytning til naturalismen

7.1. *Gengangere*

Ibsens forhold til naturalismen kan inddeles i to planer.

1. En psykologisk og social determinisme der bygger på teorien om arv og miljø.

Dette forhold til naturalismen kommer til udtryk i Ibsens realistiske samtidsdramer.

2. En determinisme af næsten metafysisk karakter. At mennesket af natur er egoistisk og at viljen til magt, ære og erotik altid ligger

bag de ideale intentioner og som overpersonelle størrelser styrer menneskets handlen, uden at det selv ved det. Dette forhold er uafhængigt af samfundsformation, social klasse og køn, men skyldes iboende kræfter i mennesket, der styrer dets handlinger.

Begge standpunkter er til stede i *Gengangere*, hvilket giver dramaet dets ambivalens i forhold til gestaltningen og analysen af specielt fru Alving. Det første standpunkt viger langsomt til fordel for det andet gennem Ibsens dramatiske produktion:

»Konklusionen på denne summariske gennemgang av de første nåtidsdramaene blir en påstand om at Ibsen gradvis trekker sin bevissthet ut av idealistene til fordel for en analytisk og komposisjonell avsløring av dem. Uten å gjøre krav på beviskraft kan utviklingen anskueliggjøres i prosent. Hvis det er 50 % procent idealistisk forkynnelse og 50 % avsløring i Samfundets støtter, så er det 40 % idealisme i Et dukkehjem, 30 % i Gengangere, 20 % i En folkefiende og 0 % i Rosmersholm« (»idealistene« skal i denne her forbindelse forstås som de radikale idealister i brandesiansk forstand)« (Haugen 1977: 165-166).

Denne opridsning af, hvordan Ibsen gradvis trækker sin bevidsthed ud af idealisterne, er fuldstændig sammenfaldende med hans overgang til position nr. 2.

7.1.1. Psykologisk og social determinisme – Samfundskritik

Et menneskes handlinger er betinget af den arv, det har fået, det miljø, det er vokset op i, og de familiemæssige vilkår, det er vokset op under. Miljøet overleverer et sæt sociale handlingsidealer til den næste generation og familien et sæt psykologiske handlemønstre på det individuelle plan gennem opdragelsen. Mennesket kan ikke gøre sig fri fra det miljø, det er vokset op i, og de af miljøet overleverede normer arbejder, ubevidst for mennesket selv, hele tiden bag dets ryg. Det er demonstreret i *Gengangere* ved at de tre personer – Regine, Oswald og fru Alving – ikke formår at bryde med deres miljøbestemte sociale arv eller deres familiebundne psykologiske arv, der til slut sætter sig igennem og betinger deres skæbne. Det er samtidig Ibsens basis for samfundskritikken i dramaet. Det borgerlige samfund som socialt miljø er usundt og producerer følgelig

psykologisk splittede mennesker – gengangere, der som hvileløse ånder er dømt til at flakke omkring som neurotiske og traumatiserede individer, som følge af at de ikke gjorde, hvad de selv ville, men fulgte konventionernes krav. Ibsen demonstrerer således, hvilke konsekvenser arv og miljø har for menneskets psykologi og sociale handlemønstre indenfor rammerne af det borgerlige samfund.

7.1.2. Determinisme af metafysisk karakter – Nihilisme

Ibsen opdager langsomt, bla. gennem selvanalyse og ved at se med kritiske øjne på sin egen dramatiske produktion, at der bag hans egen brandesianske idealisme også gemmer sig andre mindre ideale størrelser (hovedsagelig personlig ærgerrighed og ærelyst). Han trækker gradvis samfundskritikken ud af sine dramaer til fordel for en udforskning af størrelserne bevidst-ubevidst i mennesket, der får sit udtryk i de symbolske dramaer. *Gengangere* optræder, som påpeget, som en hybrid mellem disse to intentioner. Ibsen skal en gang have sagt: »Jeg er at ligne som en Kemiker, der kender Stoffer og afventer Resultater« (Haugen 1977 : 289).

Og resultaterne af et langt livs eksperimenter i laboratoriet har ført ham frem til den erkendelse, at der kun eksisterer tre grundstoffer: »de arketypiske drifter; eiendomsvilje, erotisk trang og ærelyst (...) de kære husdyr«...« (Haugen 1977: 285)

Konsekvensen bliver, at der altså i mennesket findes iboende viljer til magt, penge, lyst eller erotik som skjuler sig bag vores handlen, viljer som vi ikke kan kontrollere, og som er et almenmenneskeligt karakteristikon, der altså ikke nødvendigvis er samfundsbestemt (social arv), men som kommer indefra i mennesket som en overpersonel drift.

Jeg mener, at Ibsen på mange måder har ret, men føler også trang til at levere en kritik af dette standpunkt. For de to størrelser – den ideale mening og det personlige motiv – udelukker ikke nødvendigvis hinanden. Det er oftest et spørgsmål om både-og. En politikers position i fx Folketinget er både et udtryk for personlig magtvilje og ærelyst og samtidig et udtryk for en reel vilje til at lave samfundet om i overenstemmelse med den pågældende politikers tro på, hvad der er bedst for mennesker. Fordi Ibsen gennem selvanalyse fandt ud af, at han i selv i sidste ende var styret af de

»kære husdyr«, behøver det ikke gælde for menneskeheden som sådan (selvom det – indrømmet – nok i vid udstrækning gør det), men kunne måske snarere være netop karakteristiske træk hos en narcissistisk og ærgerrig kunstnerpersonlighed som ham selv. Måske er disse grundstørrelses indflydelse som drivkræfter for handlen i virkeligheden knyttet til (eller specielt fremherskende i) det bestemte miljø af litteratur, kunstnere, intellektuelle og forretningsmænd (med store egoer) som Ibsen færdedes i. Ibsens næsten metafysiske determinisme kan altså måske alligevel relativiseres til snarere at være karakteristiske træk for ambitiøse miljøer (det politiske miljø, det kunstneriske/ intellektuelle miljø og indenfor erhvervslivet) end arketypiske grundstørrelser, der fungerer som drivkraft for alle menneskers handlinger. Ligesom man senere hen har fundet ud af, at Freud snarere analyserede en bestemt samfundsklasse, end at de psykologiske karakteristika han fandt (fx hysteriet), var et iboende træk i selve menneskets psykologi.

7.2. Fadren

Strindbergs forhold til den naturalistiske determinisme er af biologisk darwinistisk karakter og dermed af en noget art end Ibsens. Dette fik sit udtryk i *Fadren* og i hans syn på de to størrelser: Manden og Kvinden som biologisk-mytske arketyper:

7.2.1. Lafargue og matriarkatets genkomst

I et brev til Edvard Brandes omtaler Strindberg sit nye stykke *Madoröer* 22/1 1887:

»Att jag nu dragit fram en snål och oärlig kvinna (Bertha fra stykket *Madoröer*, min kommentar) är icke mera orättvist eller oestetisk än **Ibsens** och **systrars skändliga angrepp på mannen**. Men nu kommer till att kvinnan i det hele taget af naturen är snål och instinktivt skurkaktig, fastän vi brunstiga hanar ej kunnat se det; jag har alltså framdragit en typisk kvinna« (*Strindbergs breve* VI: 148, min fremhævnings).

Strindberg skriver kort før tilblivelsen af *Fadren* en artikel som polemisk mod »blåstrømperne« i Morgenbladet 31/1 og 1/2 1887. Artiklen viser at han i perioden er stærkt inspireret af evolutionisten Dr. Lafargue, der netop havde skrevet en artikel om matriarkatets

genkomst i »La Nouvelle Revue«, som Strindberg havde læst og oplevet som en åbenbaring. Fra artiklen i *Morgenbladet* kan fremdrages følgende interessante passage, der røber direkte indflydelse fra Lafargues historiske analyse af matriarkatet, som Strindberg netop i det foregående afsnit har ridset op for læserne:

»Den patriarkalske Familie er saaledes en forholdsvis ny social Form, og dens Begyndelse er bleven mærket med ligesaa mange Forbrydelser som Fremtiden maaske vil fremvise, hvis Samfundet skal forsøge en Tilbagegang til Matriarkatet. Jeg mener dette Forsøg er allerede gjort og Forbrydelser begaaes allerede ustraffet med Revolver, Svovlsyre og Trykkefrihedsprocesser, særlig med usædelig Litteratur eller den Slags som afslører og forklarer Kvindens falske stilling (...) Faar Kvinderne Stemmeret, saa voterer de Mændene ud, da de er i Majoritet, og **Spørgsmaalet er her om Magten, ikke Ligestilletheden**« (*Morgenbladet* 1887, min fremhævnings).

Strindberg tror sig at være vidne til en verdensomspændende revolution – en verdenshistorisk begivenhed i form af matriarkatets genkomst, og nu drejer det sig ikke længere om kampen for ligestilling, men kampen om selve *magten*. Han opfatter mand/kvindeforholdet som en magtkamp, hvor den ene eller den anden bliver vinder henholdsvis taber – Strindberg synes at udelukke muligheden for »remis«.

7.2.2. Hjernerne kamp – Kvinden og den åndelige darwinisme

Han er endvidere optaget af Darwins teorier om den naturlige selektion – at de stærkeste og bedst tilpassede individer overlever. Strindberg bygger videre på denne teori og lancerer en åndelig udgave af Darwins teorier tilpasset kultursamfundet: Det er ikke mere blot den fysisk overlegne, der vinder, men den åndeligt overlegne, da der jo med lovenes indførelse i kultursamfundet er grænser for, hvilken fysisk magtudfoldelse man kan udføre ustraffet. Det bliver altså en kamp mellem hjerner, hvor den svageste må bukke under. Selvom Laura er den åndeligt underlegne, vinder hun kampen og det gør hun i kraft af sit køn. Strindberg opfatter nemlig kvindens evne til at sætte sin vilje igennem uden brug af fysisk magt som et evolutionært fænomen, hvor kvinden – den fysisk svage part – har udviklet metoder til at sætte sine meninger igennem overfor manden

på indirekte og skjult vis gennem manipulation, fordi hun aldrig i mand/kvindeforholdet har kunnet sætte fysisk magtanvendelse bag sin vilje, som manden har kunnet det. Og denne egenskab er nu med kultursamfundet som livsform blevet en vigtigere egenskab end det at være en stor stærk mand, der kan sætte sin vilje igennem med en bagvedliggende trussel om fysiske repressalier. Disse tanker præsenterede Strindberg i 1886-87 i en række artikler i danske og tyske tidsskrifter, som senere er samlet og udgivet under titlen *Vivisektioner*, hvor det specielt er de to prosastykker »Hjærnornas kamp« og »Sjælasmord (Apropå Rosmersholm)« der er vigtige i denne forbindelse. I et brev til Hans Österling 22/1 1888 kommenterer Strindberg selv sammenhængen mellem disse teorier og dramaet *Fadren*.

»Nu skall jag säga Er en sak, och det är att »Fadren« är det moderna sorgespelet, och därför högst märkvärdigt. Och detta därför att striden försiggår mellan själarne, »hjærnornas Kamp«, ej med dolk och lingonsaft som i Rövvarbandet (jf. Schiller). De unga fransmännen söka ännu formeln, men jag har funnit den! Stycket har därför en god framtid, och Ni skall se att detta skryt blir sant en gång, liksom baksträfvarnas vrövel blir lögn och dumhet!« (*Strindbergs brev VI*: 383, min fremhævnning).

7.2.3. Max Nordau og darwinismen

En anden inspirator i tiden før tilblivelsen af *Fadren* er den socialistiske samfundskritiker Max Nordau, der angriber emancipationsforsøgene med henvisninger til naturens love ud fra radikale darwinistiske synspunkter (»Die conventionellen Lügen der Kultur-menschheit« var allerede i foråret 1884 en af Strindbergs favoritter i følge *Boëthius* 1969: 301). Han mente at menneskets højeste mål var forplantningen, som han altså satte lig med naturens mening (han var selv ateist, ligesom Strindberg var det på daværende tidspunkt). Nordau mente, at kvindens naturgivne rolle var at opretholde den givne slægts magtposition, forsvare de kommende generationer og indvirke forældende på slægten gennem sit valg af mand. Nøjagtig som i dyreriget, hvor hunnen befrugtes af den stærkeste han, efter at hun har ventet på, at han har besejret de andre hanner og dermed vundet retten til at forplante sig. Han mente desuden, at der lå en grundlæggende genetisk forskellighed til grund for forskellen i den

mandlige og kvindelige bevidsthed. Manden har udviklet hjerne og nerver, fordi det er åndelig styrke og intelligens, der har været nødvendig for overlevelse i kultursamfundet. Disse åndelige egenskaber kan ses som en erstatning for handyrenes muskler og styrke i den fysiske kamp om hunnerne. Nordaus konklusion – og den pointe Strindberg tager til sig – er, at kvinden altså fra naturens side må have en mindre udviklet hjerne og derfor i højere grad end manden er i sine instinkters vold, hvilket har forhindret hende i at udvikle et højere moralsk niveau på linje med mandens. Det er blandingen af kvindens evolutionært udviklede evne til gennem manipulation at sætte sin vilje igennem og så hendes moralløse naturinstinkt i forhold til beskyttelsen af afkommet, der udgør den sprængfarlige cocktail, som ligger til grund for Lauras handlinger. Og det er det, der ligger til grund for den besynderlige afslutning på dramaet, som Erik A. Nielsen påpeger i nedenstående citat:

»Skønt tilskuerne dramaet igennem har været vidne til en kvindes systematiske underminering af mandens magtpositioner, slutter dramaet i en forbløffende scene mellem ægtefællerne: dér sidder de to i skøn samdrægtighed og bliver enige om, at ingen af dem bærer skylden for den katastrofe, deres samliv er udartet til. Det er selve den vegeterende, ureflekterede kvindenatur, der har handlet ondsindet igennem hustruen; hun har så at sige blot været det bevidtløse redskab for nedbrydningen af sin mand (fordi kampen om Bertha udspringer af hendes ukontrollable kvindelige instinkt – ligesom dyremødre der gør alt for at beskytte sit afkom både mod udefrakommende fjender og de andre hanner i flokken, min kommentar). Dette er en naturalistisk og deterministisk version af skæbnedramaet. Mennesket som moralsk væsen er kun en personlignende maske over de stærke over- eller underpersonlige driftskræfter, der styrer verden. Det er denne naturalistisk fortolkede drift, der driver menneskene i ulykke, bliver de to enige om« (*Nielsen 1990* : 248).

Lauras handling kan altså i følge Strindberg ikke tilskrives de sociale og ægteskabelige omstændigheder, men er kort og godt knyttet til hendes køn og hendes instinktive beskyttelse af sit afkom. Denne tolkning viser sig i *Fadren* ved, at sociale og samfundsbestemte omstændigheder som forklaringsmodel for personernes handling er trukket fuldstændig ud af dramaet i diametral modsætning til *Gengangere*, hvor hver enkelt persons handling ned i mindste detalje

er knyttet til sociale og psykologiske omstændigheder. Dette var nok bl.a. en af grundene til at Zola fandt de to gestalter for abstrakte. Strindberg havde sendt Zola dramaet til udtalelse og mente selv på daværende tidspunkt at have fundet den ægte naturalistiske formel (jvf. brevcitatet ovenfor). Zola roser først dramaet:

»Sammanfattningsvis har Ni skrivit ett märkligt och intressant verk som innehåller mycket vackert, i synnerhet mot slutet«.

men sætter efterfølgende kritikken ind:

»Men upprigtigt sagt störs jag något av den knapphändige beskrivningen. Ni vet kanske att jag inte har mycket till övers för det abstrakta. Jag tycker om när gestalterna förses med fullständiga personuppgifter, när man kommer dem inpå livet, när de andas den samma luft som vi. Och Er rytmästare som inte ens har något namn och Era andra personer som snarast är konstruerade varelser ger mig inte den fullständiga känsla av liv som jag vill ha« (*Ollén* 1984: 352, oversättning av Gunnar Engwall).

Edvard Brandes påpeger eksplicit i brev til Strindberg fraværet af sociale og psykologiske forklaringer for Lauras handlen som en fejl ved stykket (selvom han roser det på andre planer) og tilskriver dette fravær Strindbergs monomane og misogyne karakter – hans enten-eller holdning til alle spørgsmål og hans had til selve *kvindekarakteren*:

»Jeg beundrer det højlig. Replikkerne er fortrinlige, Stigningen straalende, Interessen dyb og stærk. Var du blot ikke monoman! Det vil sige, var blot Laura ikke som Kvinde alene, som species eller genus – ond, skadende, Skurk. Hvor er Forklaringen af hendes Adfærd? Kun i din misogyne Karakter« (*Beck* 1999: 305).

Hvis man forsøger at forklare Lauras handlen udfra sociale og psykologiske omstændigheder, ville man komme frem til den konklusion, at hun er psykopat (for at bruge et moderne udtryk). Men det fører os ikke videre, hvis vi vil forstå Strindbergs tolkning af naturalisme-begrebet. Strindberg tog betegnelsen naturalisme på ordet og ville føre menneskets handlinger tilbage til dets »natur«. Han forsøgte netop at komme bagom alle disse sociale og psykologiske

forklaringer – finde deres oprindelige kilde. Og hans foretrukne forklaringsmodel var altså darwinismen.

Strindberg udfordrede Ibsens radikale idealisme fra og med *Herr Bengts hustru*. Han opfattede Ibsens idealer om den personlige lykke og frihed som en utopi uden hold i virkeligheden. Lykke og frihed er relativerede størrelser for manden og kvinden, og idéen om, at de stræber efter det samme, er en illusion. Ibsens ideale fordring er, at der skal være overensstemmelse mellem ens handlinger og ens motiv – ellers opfører man sig dobbeltmoralisk. Og det er en moralsk fordring, der i praksis er stort set umulig at følge. Det var bl.a. denne moraliseren som Strindberg følte sig provokeret af hos Ibsen, fordi han mente at denne fordring er en moralsk utopi. Lad os være realistiske! Det ser endvidere ikke ud til, at Ibsen i sine dramaer søger at finde svaret på, hvor de tre arketypiske grunddrifter (ejendomsvilje, erotik og æreslyst) kommer fra. Strindberg søger indirekte svaret i darwinismen. Mennesket adskiller sig ikke væsentligt fra dyrene. Livet er en overlevelseskamp, hvor de stærkeste overlever, og livets eneste formål er at forplante sig og føre slægten videre. Det er den drift, der får sit udtryk i viljen til magt, ærelyst og erotisk trang for at bruge Ibsens terminologi, og som i samfundet endnu engang findes i maskeret form bag størrelser som religion, moral og pligt.

7.2.4. Strindberg som fornyer.

Strindberg ser altså ud til at gå videre, hvor Ibsen slutter. Han bygger videre på sin opdagelse, som han demonstrerer i *Fadren*, at der bag den ægteskabelige institution og kønnenes forhold skjuler sig kræfter af darwinistisk karakter, der overtrumfer de ideale begreber om kærlighed, fælles lykke og moral. Konsekvensen af denne tankegang er at verden, som den fremtræder, er en illusion på alle planer: Alle idealer, moralbegreber og tanker om kærlighed og selvopofrelse er bedrag. Dette er fundamentet for hans skabelse af de metafysiske dramaer. Her er det selve spørgsmålet om tilværelsens mening, der kommer i fokus. Gud har forladt menneskene, og troen på at mennesket selv kan finde sandheden om sig selv er forsvundet. Også sandheder er subjektive og derfor illusion:

»Eksistensens udsigtsløshed forvandler den faktiske verden til et helvede.

Tomrummet udenom presser dramatisk mod vores liv (.) Drømmen om sandheden er selv den største illusion« (Nielsen 1990: 250-251).

Verden er en illusion og derfor i bund og grund tom. Livet er altså at ligne med et teater – en illusion – men et teater, hvor mennesket ikke kender sin egen rolle og farer forvildet rundt på jorden uden mål og med – det er synd for menneskene!, for at bruge en vending fra Nietzsches vokabularium som i Strindbergs metafysiske dramaer optræder tit og ofte. Hvor det i Strindbergs naturalistiske dramaer vrimlede med darwinistisk terminologi, er det nu Nietzsches filosofi, der er blevet det filosofiske udgangspunkt. Han opfattede Nietzsches skrifter som åbenbaringer og tog hans tanker til sig og gjorde dem til sine egne. Det skal indskydes at Strindberg ikke kendte noget videre til Nietzsches filosofi, da han skrev *Faderen* i februar 1887. Det var først i forbindelse med Georg Brandes' forelæsninger i foråret 1888 i København, at Strindberg for alvor blev bekendt med Nietzsches, hvilket satte sine tydelige spor i *Frk. Julie*, hvor Nietzsches tankegang optræder inden for rammerne af Strindbergs darwinistiske omverdenstolkning.

8. Afsluttende om Ibsen og Strindberg

I Ibsens dramaer kan man i en for verdenslitteraturen sjælden grad udtolke personernes handlinger, hvis man altså kender Ibsens metode: de dobbeltmotiverede udsagn, der bevirker at dramaerne bliver svært tilgængelige, fordi de er lagt til rette, ned i mindste detalje, som perfekte illusioner. Ibsens eneste værdige konkurrent på dette område er Karen Blixen. Tilsammen mestrer de inden for hver deres genre den svære kunst at opstille en illusion gennem brugen af sindrigt og perfekt konstruerede ubevidste (upålidelige) fortællere. De har gjort illusionsopstilling og afsløring til selve fundamentet i deres digtning, men afsløringen af illusionen er lagt ud til læseren og kræver en fortolkningsmæssig kraftanstrengelse og kendskab til deres respektive metoder, for at det lader sig gøre. Men så giver de også læseren noget for pengene, for man kan komme helt til bunds i personer og komposition – alt er arrangeret og megen visdom er

at finde. Hos Strindberg er det først og fremmest den dramatiske intensitet i de naturalistiske dramaer – »den rystende virkning« som Ibsen skriver i sit brev – der gør at de stadigvæk mange år efter holder til at blive opført. Men også temaet: »Kampen« på viljer mellem mand og kvinde har eviggyldig karakter (det være sig i ægteskaber, kæresteforhold og samfundsdebat). Strindbergs naturalistiske dramaer vil derfor altid være interessante, dels fordi temaet er eviggyldigt og uopslideligt, og dels fordi han har skildret det i dramaet *Faderen* på en så hudløs og kraftfuld vis. Selvom hans status som forfatter til verdenslitteratur tager sin begyndelse med *Faderen* og *Frk. Julie*, er det først og fremmest hans rolle som fornyer med de ekspressionistiske dramaer *Till Damaskus* og *Ett drømmespil*, der vil stå som hans vigtigste litterære bedrift. Med disse og de efterfølgende bliver han foregangsmand og eksponent for intet mindre en revolution indenfor teatergenren med »dramatiske« konsekvenser for genrens videreudvikling og udformning i det tyvende århundrede. Ibsens store fortjeneste var, at han bragte underteksten ind i teatret gennem sin revolutionerende opfindelse af det dobbeltmotiverede udsagn som grundlaget for sin replikteknik. Ibsens dybe sociale og psykologiske indsigt har svært ved at finde ligeværdig konkurrence – selv i verdenslitteraturen.

9. Tak

Jeg vil gerne rette en speciel tak til Jørgen Haugan for vejledning, råd og dåd i forbindelse med tilblivelsen af ovenstående undersøgelse.

LITTERATURLISTE

- Beck, Steen: Matriarkatets genkomst i det moderne – August Strindbergs Faderen i *Mesterværker – Europæisk litteratur fra Sofokles til Strindberg*, København 1999.
 Boëthius, Ulf: *Strindberg och kvinnofrågan – till och med Giftas I*, Stockholm 1969.

- Brandell, Gunnar: *Drama i tre åsnitt*, Stockholm 1971.
- Strindberg, August: *Fadren* i August Strindberg *Fadren* – Frk. Julie, Första pocketutgåvan, Stockholm 1986.
- Ibsen, Henrik: *Gengangere* i Henrik Ibsen *Samlade Digterverker IV Bind*, Syvende Udgave ved Didrik Arup Seip, Oslo 1930.
- Strindberg, August: *Giftas – Åktenskapshistorier I-II*, Stockholm 1961, oprindelig 1884 (Giftas I) henholdsvis 1886 (Giftas II).
- Efterskrift til Henrik Ibsen/ GENGANGERE* udgivet af Dansk lærerforening ved Jørgen Haugan, København 1976.
- Haugan, Jørgen: *Henrik Ibsens metode – Den indre utvikling gjennom Ibsens dramatik*, København 1977.
- Haugan, Jørgen: *Digtersfinnen – En studie i Ibsen og Ibsen-forskningen*, Oslo 1982.
- Breve fra Henrik Ibsen* udgivne med indledning og oplysninger af Halvdan Koht og Julius Elias, København og Kristiania 1904.
- Lagercrantz, Olof: *August Strindberg*, Stockholm 1979.
- Lindström, Göran: *Om modernit drama och modern teater i Strindberg – om drama och teater – programskrifter och öppna brev med inledning och kommentar*, utgivna av Göran Lindström, Stockholm 1968.
- Henrik Ibsen: *Gengangere*. Anmeldelse af Georg Brandes i *Morgenbladet Onsdagen den 28. December 1881*.
- Ny Forskrifter i Kvindespørgsmaalet*. Af August Strindberg. Artiklen bragtes i to afdelinger i *Morgenbladet* 31.1. 1887 og 1.2. 1887.
- Nielsen, Erik A.: *Livsbilleder – om digtningens udtryksformer*, udgivet af Danmarks Radio i samarbejde med Institut for Nordisk Filologi, Københavns Universitet, København 1990.
- Ollén, Gunnar: *Strindbergs dramatik*, Stockholm 1966.
- Ollén, Gunnar: *Tillkomst och mottagande* (af Strindbergs *Fadren*, min kommentar) i *August Strindbergs Samlade Verk 27 – Fadren, Fröken Julie, Fördningsägare*. Texten redigerad och kommenterad av Gunnar Ollén, Strindbergsällskapet, Stockholm 1984.
- Templeton, Joan: *Ibsens Women*, London 1999 (1997).
- August Strindberg, *Vivisektioner*, *August Strindbergs Samlade Verk 29*, red. och kommenterad av Hans Lindström, utg. av Strindbergsällskapet, Stockholm 1985.
- August Strindbergs brev, Strindbergsällskapets skrifter, vol. II-VII, 1877 – december 1889, utgivna av Torsten Eklund, Stockholm 1950-1961.

Mads Jensen Bunch, Københavns Universitet

JAKOB KNUDSEN OG NOBELPRISEN

Af Aage Jørgensen

»Akademiet i Stockholm«, som ifølge Alfred Nobels testamentariske bestemmelse hvert år skulle foretage uddeling af en stor pris til en forfatter af »idealisk riktning«, der havde gjort sig særlig fortjent dertil, var i begyndelsen knap nok skikket til at løse opgaven. Svenska Akademien var et traditionelt akademi, der efter det franske mønster havde til opgave at værne om det svenske sprog og udgive en ordbog.¹ En gruppe forfattere bestred da også Akademiets kompetence og beskylde det i forbindelse med indvælgelsen i 1903 af historikeren Harald Hjärne for at ville holde egentligt skønlitterære forfattere ude, også efter at Akademiet havde påtaget sig Nobelpris-opgaven.²

Men linjen var for så vidt klar. Den blev i de år, hvor Akademiet overhovedet skulle udvikle sin kapacitet som prisuddelende organ, lagt af den magtfulde kritiker Carl David af Wirsén,³ der havde satset stærkt på, at Akademiet skulle påtage sig den opgave, Nobel betroede det, for at opnå den internationale prestige, som det ville føre med sig. Wirséns æra var karakteriseret ved, at idealitetsfordringen blev funderet i en filosofisk tradition, der bagud over den svenske filosof C.J. Boström og hans tyske forbillede F.T. Vischer havde rod i den romantiske idealisme,⁴ – og som løb parallelt med den nationallitterære tradition fra Tegnér og Runeberg til Snoilsky. Det indebar f.eks., at radikale forfattere – såsom de nordiske gennembrudsforfattere – ikke kunne komme i betragtning. Således blev Georg Brandes (d. 1927), Henrik Ibsen (d. 1906) og August Strindberg (d. 1912) holdt fra fadet, for nu slet ikke at tale om et verdensnavn som Leo Tolstoj.⁵

Stedet er ikke her til en nøjere redegørelse for, hvilke manøvrer Nobelkomiteen benyttede for at leve op til sin strikte tolkning af Nobeltestamentet. Men det kan nævnes, at Wirsén i 1911 kørte den danske forfatter Ernst von der Recke i stilling som pristager,⁶ formentlig for det tilfælde, at nogen atter skulle bringe Georg Brandes på banen. Professor Karl Warburg havde skrevet en forbeholden specialudtalelse om Recke,⁷ men Wirsén tilsidesatte – i Nobelkomiteens af ham formulerede indstilling til Akademiet – udtalelseskonklusionen og gik varmt ind for Recke, skønt han dog endte med at følge de